

PERENYEI MONIKA
A kép a fotográfia
örvényében

A fotografikus alapú képeket övező tanulmányokban, esszéekben és kommentárokból formálódni látszik a konszenzus, amely szerint az elmúlt három évtized folyamán a fénykép múzeumi státusza radikálisan megváltozott.¹ Miközben a mindennapi társas és kommunikációs rutinunkban, de a természet- és társadalomtudományokban is egyre elfogadottabb, és szemléltetőereje okán szükséges is a technikaiképalapú vizualizáció,² a fotográfia speciálisan művészeti médiumként a kép, a képkészítés (pictorial) tradicionális kérdéseinek gazdagon rétegzett felülete lehet. Ilyen, a művészettörténeti diskurzusban hagyománnyal bíró felvetések például a *referencialitás*, az unikalitással és az eredetiséggel is összefüggő *autenticitás*, a *képi zsánerek* és *esztétikai alakzatok* áthagyományozása és a *mediális reflexió*, vagyis az alkotás folyamatában keletkező, az alkotói processzust mintegy rögzítő és bevégező műtárgynak a médiumát is elemző, annak sajátosságaira rámutató, a nézőben is a médiumtudatos felismeréseket serkentő kivitelezése.

A fényképezés inspirálta alkotói érdeklődés azonban nem csupán a kétdimenziós, projektált képsík problémakörére irányulhat. A különféle művészeti gyakorlatok tárgya maga a fényképezői szokások időbeli változása

és antropológiája, vagyis a fényképek iránti személyes igény, továbbá azok befogadásának és használatbavételének egyáltalán nem ártatlan módozatai is. A művészek által összegyűjtött, rendszerezett és forrásként használt fényképparchívumokban, az alkotói „kutatások” során dokumentált csoportos kísérletekben a technikai képkészítő eljárások, az *apparátusok*³ élet- és viselkedésmódbeli szokásainkat formáló hatása is releváns kérdéskörként merül fel.⁴ A fotografikus képeknek az ismeret- és információátadás igényével és funkciójával, de a manipulálás lehetőségével is bíró, maguknak helyet kérő áradata elválaszthatatlan a személyes vagy közösségi élmények megörökítésének vágyától, a láthatóságért küzdő, politikailag is motivált indíttatástól és felelősségvállalástól. A *láthatóság* politikai céllal is bíró ideológiája motiválja az alkotói fotóhasználat *performatív* és *felhatalmazói* gyakorlatait,⁵ ugyanakkor ezek a fényképkészítői eljárások a fotografikus kép mediális specifikumainak elemzésével árnyaltabban értelmezhetőek. A bejáratott, monopolizált médiafelületek kínálatát felülíró és a kommunikációs csatornákat gyarapító privát terjesztés mint a fényképezésben rejlő elementáris hatású lehetőség alakítja ugyanis a performatív és felhatalmazói fényképezési gyakorlatot, de a létrejövő képek jelentősége

¹ Datálhatóan Jeff Wall *The Destroyed Room*, 1978 (cinematografikus fotó, lightbox, 159 x 234 cm) és a *Picture for Women*, 1979 (cinematografikus fotó, lightbox, 142,5 x 204,5 cm) című fotografikus táblaképeinek bemutatása óta.

² Gondoljunk a gyors képrög-zítésen és -megosztáson keresztüli *vizuális csevegésre*, a képkészítő eljárások alkalmazására, például az orvostudományban és az úrkutatásban, valamint a társadalmi jelenségek láthatóvá tételére a digitalizált képarchívumokon keresztül.

³ Vilém Flusser a fotográfiát apparátusként, vagyis gondolkodást szimuláló játékszerként írja le. Flusser, Vilém: A fotográfia filozófiája. Ford. Veress Panka – Sebesi István. Bp., 1990. (Tartóshul-lám) 19. skk. <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/09.html>. (letöltve 2013. február 14-én).

⁴ Esterházy Marcell, Eperjesi Ágnes, Koronczai Endre, Csontó Lajos, László Gergely munkáiban például.

⁵ Szabó Benke Róbert és Szász Lilla munkái.

elválaszthatatlan a fotografikus kép referenciaértékének kérdésétől, vagyis az érzékileg megtapasztalható realitásokhoz való viszonyától. A fénykép *dokumentációként* vagy *reprezentációként* való elfogadása történetiséggel bír. Nem magától értetődő, sokkal inkább szociokulturálisan meghatározott a fényképeknek tulajdonított tényszerű dokumentumszerep, illetve reprezentációs potenciál, vagyis amikor a fényképet nem jelszerű nyomként, hanem egy konkrét közegben létrehozott, a megkomponált képi elemek és minőségek szövetén keresztül a világunkról alkotott elgondolásokat és elképzeléseket megjeleníteni képes reprezentációként fogadjuk el, illetve ismerjük fel. A fotografikus képet az elterjedése óta kíséri ambivalens kettőssége, vagyis a dokumentációs és reprezentációs lehetőségeinek hol szimultán, hol egymást kizárni látszó, egymást felváltó megjelenése. A performatív fényképezési mód (Szabó Benke Róbert, Koronczai Endre, Gyenis Tibor) kikezdi a fényképet a hetvenes évektől leginkább *index*nek tekintő, abban egy megtörtént és elmúlt esemény dokumentumát, a múlt egy darabjának közvetlen nyomát látó elméleti megközelítést. A múlt felé fordulás helyett sokkal inkább jövőorientált a fotografikus alapú álló- és mozgóképhasználat, amennyiben olyan jelenségek és események megmutatására vonják be, amelyek a fénykép készítésével egy időben zajlanak, és a kamera jelenlétében és hatásában zajló formálódás, változás hangsúlyozásával egy elképzelt, vágyott léthelyzet vagy esztétikai beavatkozás fotografikus megteremtőivé, és nem csupán rögzítőivé válnak. A felhatalmazói fényképezési gyakorlat pedig a fényképet készítő ember szerzői státuszának lebontását, fellazítását eredményezi, hiszen a fényképen szereplők nem egyszerűen az alkotói akaratnak kiszolgáltatott „fotótárgyak” és „képi témák”, hanem a beleegyezésen túlmutató aktív részvételükkel alakítják, befolyásolják is a képek esztétikailag is leírható megjelenését és a képeknek a nézővel való kapcsolatát, a képeken szereplők és a képet nézők viszonyát. Részesülnek és

osztóznak a fényképek szerzői szerepében, feladataiban, s megegyezéstől függően annak jogaiban is.

A fénykép múzeumi státuszának elmozdulásában szerepet játszó fotóelméleti és esztétikai szemléletváltások, illetve jogi és intézményi folyamatok a különféle kreatív fotóhasználatok közül a táblakép műtípusán, pontosabban a fényképezési eljárás médiumaiban a táblakép létrehozásának lehetőségét megragadó képzőművészeti gyakorlatokban válnak leginkább érzékelhetővé. Ám a fotografiai eljárás sokat emlegetett komplexitása és a fényképezést befolyásoló szociokulturális közeg lokális különbözőségei miatt elkerülhetetlen az ettől eltérő alkotói programok bemutatása is.

Az elmúlt három évtized folyamán a festészet zsáneihez (táj, portré, csoport, enteriőr és jelenet) illeszkedő, az e műfajokat – a mai környezetünket megjelenítő szűzsén keresztül – továbbgondoló fotografikus táblaképek már méretüknél és költséges technológiával készült kivitelezésüknél fogva is szembetűnőkké váltak. A részletgazdag és a kiállítási helyszíneken a nyolcvanas évek előtt sose látott méretű, színes nagyítások nemcsak a múzeumokban és a magángyűjteményekben, de a gyűjteményezés gyakorlatától elválaszthatatlan műkereskedelemben, a művészeti aukciók luxuseseményein is magukra vonják a figyelmet.

„Azt hiszem, a fotográfia dekonstrukciója mint retorika kimerült. Az ilyen irányú kutatások nem tudtak alternatívával szolgálni a fotografikus kép fizikai meghatározottságának elfogadásával szemben. E tekintetben nem haladtuk meg a médium kezdeteinek időszakát, és nem is fogjuk. A fotográfia az, amit már az első fényképészek is tudtak: a fényképek a természeti jelenségek, azaz a felületekről visszaverődő fény irányításával készített képek. Mindemellett csakis arról tudunk beszélni, hogy ez mit is jelent egy adott fotografiai gyakorlatban, amely vélhetően nem független attól, hogy a dekonstrukció folyamata egyesekkel elhítetette, már megfejtettük a fotog-

*ráfia működését. Most úgy érzem, mindebből olyan at-
titűd adódik, amely nem a kudarcot vagy a reakciót tük-
rözi, sokkal inkább a fotográfia mint médium, mint eljárás,
sőt mint intézmény iránti egyre növekvő tiszteletként
fogható fel.”⁶* (Jeff Wall)

Az alkotói fényképhasználat és a múzeumi installálási mód egymást kölcsönösen gazdagító, mára akadémikus képi formát eredményező léptékváltása a „képtudományok”⁷ művelőit is válaszra vagy inkább merengésre inspirálja. A fotografikus táblaképnek mint műtípusnak a hetvenes évek végén hirtelen felbukkanó előfutárai (Jeff Wall lightboxai és az amerikai tájképfényképezés heroikus hagyományát eltérítő generációjához tartozó Stephan Shore és Joel Sternfeld nagyméretű, színes fényképei) még heves kritikát váltottak ki azokból az ideológiai kritikai ambíciótól fűtött művészettörténészekből, akik a fotografikus kép és a fényképezési gyakorlatok társadalmi és kulturális konstruáltságát feltáró, a fényképet övező esztétikai szemléletet lebontó megközelítést tartották relevánsnak. A modernista múzeumi kánonra és a monumentális méretű figurativitásra kihegyezett, a konceptuális művészet hullámától is érintett ideológiai kritikai szenvedély azonban idővel mintha lecsendesült volna: megtartva intellektuális izgalomban tartó potenciálját, árnyaltabbá vált. Ma nem annyira a szituacionista

értelemben vett *spektákulum* reprezentánsaként, mint inkább a változóban lévő nézőség, a befogadói szemléletváltás kitüntetett helyeként, ún. *tűnődő képként*,⁸ és ezzel együtt a lassú szemlélődésben formát öltő *rezisztencia*, az alkotások rétegeinek felfejtésében, kitartott időtartamában kibomló kritikai szemlélet, az *ellenállás* felületeként is látjuk a mára kiforrott műtípusá váló fotografikus táblaképek egyre ismertebbé váló darabjait.

A múzeumfotográfia, vagyis a művészet képi tradícióját továbbvivő, eleve a múzeumba szánt fényképtár-
gyak hangsúlyos jelenlétének nemcsak apologetikus leírása, de egyben tünete is Michael Fried *Why Photography Matters as Art as Never Before*⁹ című könyve. Fried a képanyagában illusztris és tipográfiájában is méltóságteljes opusában azt a hatvanas évek végén saját maga által bevezetett, az *abszorpció* (elmélyülés, belefeledkezés) és a *teatralitás* fogalompárjában megragadható értelmezői keretet eleveníti fel, amelyet a 18. századi francia akadémikus festészetet és a diderot-i műkritikát tanulmányozva munkált ki.¹⁰ Évszázadokon keresztül érlelt festészeti kompozíciós megoldásoknak a képi, s ezen keresztül a művészeti autonómia problematikáját is érintő értelmezéséről van szó. A kép megkomponált téri viszonyrendszeréből a néző tere felé forduló, festett figura és a mindenkor befogadó tekintetének találkozásában a kép megelevenedik, tulajdonképpen csak így, a befo-

⁶ “I think the process of deconstructing photography as a rhetoric has reached a point of exhaustion. This line of inquiry did not succeed in providing an alternative to our acceptance of a physical basis for the photographic image. We haven’t progressed beyond where we were when the medium was new, and we won’t. Photography is what its first practitioners said it was—pictures created by the controlled actions of nature, of light reflected from surfaces. Nevertheless, we have only been able to suggest what that means for the actual practice of photography. [...] maybe because the process of deconstruction encouraged them to feel that

we understood what photography was. Now I feel there’s a treat from that, not in the sense of a defeat or a reaction, but in the sense of increased respect for photography as a medium, a process, even an institution.” *“Interview with Jeff Wall – The Hole Truth”* (2001). Jan Tumlr interjúja Jeff Wall-lal: <http://www.american-suburbx.com/2011/01/theory-interview-with-jeff-wall-hole.html> (Perenyi Monika fordítása; letöltve 2013. február 14-én).

⁷ Nem a diszciplinárisan egyre inkább körvonalazódó képtudományra gondolok, hanem a vizuális kultúrára, a képi hagyományra, a képalkotásra mint tárgyra vagy forrásra tekintő, egymással

érintkező, a határokon átjáró tudományterületek, a művészettörténet, az esztétika, a médiaelmélet, az antropológia művelőire.

⁸ Jacques Rancière terminusa, melyet *A felszabadult néző* című tanulmányában vezet be: Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Bp., 2011. (Elmegyakorlat – Műcsarnok-könyvek, 8.)

⁹ Fried, Michael: *Why Photography Matters as Art as Never Before?* New Haven – London, 2008.

¹⁰ Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago – London, 1980.

gadóval létrejött kapcsolatban végzi be rendeltetését a *színpadias* mű, míg a világot kizáró *elmélyültségben* foglalatokodó, merengő, alvó alakok ábrázolása a néző „kizárásával” a kép ontológiai státuszának, függetlensége megerősítésének irányába hat. Fried e „kulcsként” alkalmazható kétpólusú modell aktualitását (mintegy hajdani elmélete beigazolódását) véli felfedezni a kortárs fényképalapú táblaképek szcenírozásában. Állítása annyiban vitathatatlan, hogy hangsúlyosan, gondolatmenetének kiindulópontjaként fogalmazza meg azt a cseppet sem elhanyagolható fordulatot, amely a fotográfia múzeumi bemutatásában változást hozott: a színes fényképek felnagyítását és falra függesztését, vagyis azt a lépték- és helyzetváltoztatást, amely a fotografikus képek befogadási körülményeit és befogadói szokásait megváltoztatta.¹¹ A fényképeket már nemcsak kisméretű, fekete-fehér nagyításokként, múzeumi keretezésben és tárlókban, vagy magazinokat és könyveket lapozgatva

és monitoron böngészve nézegethetjük, hanem a festmény pozíciójába helyezve is szemlélhetjük. A nyolcvanas évektől az addig csak az unikális festménynek kijáró, a személyes jelenlétet igénylő befogadás élménye és tapasztalata megkerülhetetlenné vált a fotóalapú munkák esetében is. Az alkotói intencióra, illetve annak krízisére, vagyis a művészi szándék és szándékolatlanság „ingázó” játékára felfűzött prózájában azonban Fried az esztétikai alapú értelmezés keretein belül marad. Az alkotói szándék és az operátor kontrollja alól kikerülő részletekben a fényképen jellemzően megmutatkozó szándékolatlanság kérdésének érvényességét elfogult referenciaválasztásaival támasztja alá, például Roland Barthes *punctum* meghatározásának beemelésével.

A *Világoskamra* című,¹² a fénykép „természetének” nyomába eredő esszéjében Barthes figyelmen kívül hagyja a technikai apparátus működését, beleérző, mágikus viszonyt létesít a képekkel, a közeli érzéki kapcsolatban felszámolja az értelmezői távolságot. Ezzel a vállaltan személyes és szenvedélyes írásnak a gyász-munka során megrendítően feltárulkozó szerzőjével ellentétben Fried nem számolja fel az esztétikai távolságot, ugyanakkor más megközelítési módokat sem hoz játékba. Számára a képi reprezentáció az esztétikai és filozófiai elmélkedések felülete marad. Filozófiai eszmefuttatásokat és irodalmi műveket is mozgósító, precízen részletező műleírásai ellenére mintha érintetlen maradna a művektől, a képek szüzséjének tartalmi vonatkozásaitól, a szereplők és a helyszínek szociokulturális és politikai hozományától. Holott a fényképek értelmezése és használatbavétele elválaszthatatlan az általuk leképezett jelenségtől mind mediális és kivitelezéstechnikai, mind antropológiai nézőpontból.

Akárcsak a műalkotás modernista autonómiájának kérdését életben tartó Fried szövegében, Julian Stallabrass témánkhoz kapcsolódó tanulmányában is modellértékű Jeff Wall életműve.¹³ Stallabrass azonban távolabbról, a fényképeket használók szélesebb rétegeinek és a fotografikus gyakorlatok színesebb spektrumának aspektusából tekint Wall cinematografikus állóképeire. Az alkotói intenciónak nem hódol be, a technikai processzus ismeretében kritikai észrevételeit is megfogalmazza. Frieddel ellentétben rámutat a művek kiérletlensége ellenére is felmerülő vagy éppen ebből fakadó, de a sajátos alkotói eljárással mindenképpen összefüggő problematikus pontokra.

Wall képeinek esetében az egyik érzékeny kérdés, ahogy ezt Stallabrass is kiemeli, éppen a fotográfiai médiumok különbözőségének elfedése. Wall sajátos alkotói eljárását a rajzolás hagyományába illeszti: a szcenírozott hétköznapi jelenetekről készített számos felvételt válogatás után, a stúdiós utómunkálatok során illeszti(k)

¹¹ Jean-Marc Bustamante a 70-es évek végétől *Tableau* címen kiállított nagyméretű, színes fényképeire, valamint Jean-François Chevrier meg-látására is hivatkozik Fried. *A tableau, táblakép* kifejezés bekerül a fényképezéssel, a fotografikus képekkel foglalkozó kritikai írárok terminológiájába.

¹² Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Bp., 1985. (Mérleg)

¹³ Stallabrass, Julian: *Museum Photography and Museum Prose*. New Left Review, 2010. No. 65. 93–125. <http://newleftreview.org/II/65/julian-stallabrass-museum-photography-and-museum-prose> (letöltve 2013. február 14-én).

össze, a varratok nyomait digitális úton eltüntetve. Az alkotó minden egyes képrészletre kiterjedő figyelme és kontrollja alakítja a fényképezett elemekből összeszőtt felületet, amelyen a mozgásban lévő jelenségek is élesen leképeződve láthatóak. A szerző elgondolásának megfelelően így a fotografikus úton létrehozott kép mintegy kristályos kimerevítettségében teszi láthatóvá a mozgókép elterjedésével nyilvánvalóvá vált sajátos minőségét: az idő feltartóztathatóságának (arrest), a pillanat felfüggesztésének (suspense) érzetét. Akárcsak egy festményen vagy rajzon, a képi kompozíció minden egyes részlete az alkotói döntés eredménye. A grandiózus léptékben és pompás minőségben kivitelezett, technikailag montírozással létrejövő fotografikus képek azonban montázs mivoltukat elfedik. A montázs puszta technikává válásával, vagyis a kép *mediálisan hibrid* minőségének eltakarásával éppen a montázseljárásban rejlő hatás, vagyis a fotómontázsnek az esztétikai konvenciót felforogató szubverzív ereje vész el. Az 1910-es, 20-as, majd 60-as évek fotómontázsain a fénykép alapú képelemek különböző eredetét felmutató törésvonalak, a markánsan megmutatkozó illesztések – az esztétizáló fotóhasználatnak hátat fordító alkotói gesztusként – egyben a fennálló politikai és kulturális berendezkedés elleni lázadás megjelenítői is voltak. Ami Wall képein a montázstechnika kioltásával előáll, az a fotografikus kép behelyezése a festészet hagyományába, a baudelaire-i értelemben vett *emlékezés művészetét* folytató szerepbe – hétköznapi „filmjei” kimerevített képkockáinak a digitális technológiával kisimított megjelenítésén keresztül. Ez persze nem kevés, sőt! Éppen a képi tradícióba ágyazott következetes elgondolás, az idő- és energiáfordításban is elismerést érdemlő, a múzeumi közegben kivételes élményt nyújtó, unikális (vagy korlátozott példányszámú), vagyis a sokszorosítás gyakorlatának ellenálló fotótárgyak létrehozása olyan alkotói tevékenység, amely a képzőművészet mint intézmény és hivatás autonómiájának kérdését napirenden tartja,

és példával szolgál a képi homogenizálódás és dimenzióvesztés folyamataiban az elkülönöződés lehetőségére.

Ha a konszenzust – miszerint az analitikus fotókonceptualizmus és a fényképezést dekonstruáló kritikákat követően a fotografikus táblaképek múzeumi térnyerésével a fotográfia múzeumi státusza látványosan megváltozott – szétszálazzuk jogi és művészettörténeti aspektusokra, a tézis veszít radikalizmusából. Éppen hogy a vintage nagyítások gyűjtésének és aukcionálásának anyagi és kulturális befektetést ígérő hulláma, a nem művészeti céllal készült fényképek múzeumi bekebelezése – amelynek eszköze a szerzőt nevesítő attribúciós eljárás és a festészet esztétikai leírására kiforrott műértői nyelvezet – volt az, ami a hetvenes években a dekonstrukciós folyamatokat is feltűzelte. Azt a jogi konvenciót, amely a kreatív fotóhasználatot a szerzőhöz kötötte, a képi ábrázolás problematikáját felelevenítő, a táblakép hagyományát folytató alkotói fotóhasználat megerősítette, hiszen ez a joggyakorlat a fényképezés kezdeteihez nyúlik vissza, s a bejáratott múzeumi gyakorlatot is áthatotta, és a mai napig áthatja. Ami leginkább újszerű, az a fénykép és a fényképezés művészeti alkalmazásának modusaiban érhető tetten; nem múzeumi, hanem esztétikai státusza van változóban, s ez a kettő, ha érintkezik is, de nem fedi egymást. Az alkotói lehetőségek is megsokszorozódtak a fotóalapú médiumok, a képközvetítő csatornák gazdagodásával, a digitális világ beköszöntével.

Ugyanakkor a fényképek vagy a fotóalapú munkák múzeumi státuszára a művészettörténeti hagyomány nézőpontjából is furcsa rácsodálkozni. Hiszen például a klasszikus avantgárd esztétikailag és politikailag radikális fotótermése vagy a modernizmusnak a fénykép mediális objektivitását, távolságtartó deskriptív sajátosságát hangsúlyozó fényképes corpora, majd a 60-as évek intézménykritikailag is motivált fotószekvenciái a múzeumi gyűjtemények részei, a művészettörténetet képi sorozatokba rendező leírások forrásai és egyben

alakítói lettek. Az viszont látszik, hogy a fotografikus táblaképekkel a képi tradíció (zsánerek) és a szűzsét meghatározó kortárs vizuális kultúra (médiaképek, urbanus környezetünk vagy a kortárs kultúránk színterei mint képi források) összeér, s a nyolcvanas évektől az alkotói fotóhasználatban a képsík inkább a hagyomány folytonosságának közvetítőjévé válik. Úgy tűnik, ez a fajta fotóhasználat az esztétikai és politikai radikalizmus számára kevesebb lehetőséget tartogat, egyelőre és lát-szólag. Kérdés persze, hogy a társadalomkritikai attitűd képben formát öltő lehetőségei kioltódnak-e ebben a műtípusban. Vagy lehet, hogy a fotografikus táblaképek példáján érzékelt és megfogalmazott radikális, a fotográfia múzeumi státuszát érintő változások inkább a médiumanalízisre is nyitott fotóelmélet nézőpontjából ragadhatók meg inkább? De ha ezek a kérdések és szempontrendszerek egy gondolatmenet idejére szétválaszthatóak is, a fotográfia funkcionális sokrétegűsége és paradoxonokban bővelkedő „természete” miatt egyöntetű választ, megfejtést nem várhatunk tőlük; inkább helyenként érintkező vagy összetartó, egymást erősítő vagy kioltó, mozgásban lévő gondolati és tapasztalati egységek színes egymásmellettiségét érzékeljük.

Az *autopszia* (a személyes, érzéki tapasztalatszerzés során megtörténő befogadás) mint a művészettörténet-írás egyik vezéreszméje,¹⁴ a digitális világ beköszöntevel, úgy tűnik, már nemcsak a műtárgy jelenkori létjogosultsága mellett érvelő kritikai eszköztárban van jelen, hanem kilépve a diszciplináris keretek közül, a szellemi

tulajdon hozzáférhetőségéről elmélkedő eszmefuttatásokban és érvelésekben is előkerül.¹⁵ Az autopszia fogalmán keresztül maga a fizikai realitással bíró műalkotás is kulcsszerepbe kerülhet a digitalizálással összefüggő kulturális folyamatok, a kulturális javak hozzáférhetősége és konkrétan a digitális terjesztésben egyre nehezebben érvé-

nyesíthető szerzői jog tárgyalásában. Ugyanis míg az írásművek esetében azok tartalmát is érintő mediális akadályokba nem ütközünk a digitalizálással, addig a képzőművészeti alkotások, az anyagban formált műtárgyak esetében ez a folyamat tartalmi információvesztéssel is jár. Természetesen a könyvről a képernyőre történő átállítás változtat olvasási szokásainkon, olvasási testhelyzetünkön, s ezzel az elmélyülés fokán is. A könyvnek mint tárgynak érzéki minőségei is elvesznek a digitalizálással, és nagyon is hiányozhatnak: a lapok, a papír minőségét, illatát, korát, a könyv térbeli kiterjedését, s ezáltal a szöveg terjedelmét annak tárgyi mi-voltában érzékelve bensőségeesebb viszonyt alakíthatunk ki egy szöveggel. Mindezen változások, veszteségek ellenére az írás digitalizálásával a szöveg médiuma nem változik. A műtárgy viszont nem kizárólag szellemi alkotás, hanem a világ észlelésének és leképezésének olyan módja, amelyben a fizikai törvényszerűségekkal bíró anyag és technika szintén a mű része. A formálendő anyag, az alkalmazott technika nem egyszerűen kiindulópont vagy konvertálható kommunikációs eszköz. A formálásával alakuló alkotói gondolat és felismerés, a tárgyon megnyilvánuló, az alkotói folyamatot a néző felé is közvetítő *művészi techné* (hogy még egy tradicionális, az ókorba nyúló művészetértelmezői fogalmat is játékba hozzunk) információvesztesség nélkül nem továbbítható fotómásolatokon, digitalizálással – sokszorosítás korszaka ide vagy oda. A szerzői jog és a fizikai realitásokba kötött minőségek összefüggései a korlátozott példányszámú képtárgyként létező fotografikus táblaképek esetében is problematizálódnak. Sőt, a sokszorosítással összefüggő korlátozás kérdése az eleve sokszorosításra befogott fénykép kapcsán merül fel igazán izgalmasan!

„A fényképészek, amennyiben nem művészek vagy a szabad idejükben fényképező amatőrök, tulajdonképpen bérmunkások. Ennyiben egyáltalán nem túlzás Bernard

¹⁴ Az autopszia az orvostudományban is bevett fogalom mint a kórbonctani tudás alapját képező boncolási eljárás, de ez most esetünkben mellékes. Vagy mégsem?

¹⁵ Tamás Gáspár Miklós: *Szolidaritás és kritika. A diákmozgalomról*. Élet és Irodalom, 2013. február 1. 10–12.

*Edelman jogtudós állítása, miszerint a fényképészek az alkotás proletárai.*¹⁶ (Allan Sekula)

Már a *vintage printek* gyűjtői preferálásában és a műértő, a fényképre specializálódott *connoisseur* színrelépésében, vagyis a fényképeknek a műkereskedelemben történő bekapcsolásával is megmutatkozott, hogy a személyes vizuális tapasztalat során kibontakozó esztétikai érzékenység és a szerzőhöz köthetőség a fényképek megítélésben is mérvadó. A szerzőség jogi aspektusa, a szerzői jog azonban nemcsak a korlátozott példányszámú fotótárgyak, illetve az unikális festmény műzeumi státuszát átvevő fotografikus táblaképekkel lép érvénybe. Ahogy erre Bernard Edelman jogtudós és John Tagg művészettörténész rámutatott, a fotográfiát használó kulturális és művészeti gyakorlatok történetileg a polgári eljárások vitás kérdései, vagyis a jog felől is megközelíthetőek.¹⁷ Adott fényképek művészi státuszát illetően, a 19. századi francia és angol esetek sokaságában nem az esztétikai és művészeti diskurzus, hanem a bíróság mondta ki a döntő szót. Vagyis a fénykép művészeti (intézményrendszeri) státuszának alakulásában a törvényekkel felvértezett és a polgári jogrendszer ideológiájának képviselőjében eljáró törvényszék a kezdetektől meghatározó szereppel bírt. Sőt, mindez fordított perspektívából is nézhető: magát a tulajdonlás kérdésére érzékeny, a magántulajdon védelmére berendezkedett társadalmi építményt átható jogrendszer képviselőit is gondolkodásra készítette a fotográfiai eljárás feltalálása, a nehezen megválaszolható kérdésektől burjánzó gyakorlatok sokasága, amelyben csak egy volt a „művészet-e, vagy inkább tudomány a fényképezés” dilemmája. A „kié a fénykép” tulajdonjogi kérdése például nem hagyja érintetlenül a szerzői jog alakulását, de a „mi a fénykép” teoretikus kérdését sem. Azé-e a fénykép, aki a kamerát működteti, vagy azé, akiről, illetve akinek birtokáról, tulajdonáról a fénykép készül? Mert mi is a fénykép? A kamera előtt lévő, fizikai realitás re-produkciója, vagy

csupán annak optikai leképeződése? Az érzékileg meg tapasztalható jelenségvilág közvetlen nyoma, azok létezéséről tanúskodó bizonyosság, vagy egy hasonlóságot produkáló „mérnöki” felület? Kinek áll jogában a terjesztése? A változtatható méreteken sokszorosítható és terjeszthető nagyítás számít-e a fényképnek, vagy inkább a negatív, ami jobbára az operátornál marad? A filmes alapú fényképezés időszakában a privát fényképezési szokásainkban inkább a nagyításra voksoltunk, amikor a fotólaborokból kilépve, a pozitív képekben kíváncsian elmerülve a negatív tekercsekről szinte el is feledkeztünk, és meglehetősen slendriánul bántunk velük. Zavarba ejtő kérdések, amelyekben – már a 19. századi hőskorban – a fényképész hozzáadott munkájának értékelhetősége bizonyult megoldásnak. Amennyiben a fénykép láthatóvá tett egyfajta kreatív hozzáadott munkát, és nem csupán a leképezett jelenség megismétlésének tűnt, a szerzőhöz köthető művészi rangjáról döntött a bíróság. Innentől kezdve a fénykép a terjesztés és a hozzáférés jogát is befolyásoló fényképész tulajdona.

A terjesztés korlátozása, szabályozása elválaszthatatlan a szerzőség, a művészi rang státuszának jogi vonatkozásaitól, a kreatív munkát végzők megélhetési igényeinek érvényesítésétől. A fénykép bizonytalan ontológiai státusza azonban e tekintetben is tág játékkeret teremtett. A minél szélesebb terjesztés érdekében a kép nem művészi volta mellett érveltek, korlátozására tett kísérletekben művészetként címkézték fel, hol így, hol úgy, például az erotikus képek esetében a pornográfia üzletágában.

A fotográfia alkalmazási területeinek sokasága és a sokszorosítás során a képforgalomba történő bekerülése azonban morális és etikai kérdéseket is felvetett, és felvet mind a mai napig. A fénykép tu-

¹⁶ "Photographers are detail workers when they are not artists or leisure-time amateurs, and thus it is not unreasonable for the legal theorist Bernard Edelman to label photographers the »proletarians of creation«." Sekula, Allan: *Reading an Archive. Photography between Labour and Capital*. In: *Art and Photography*. Ed. by Company, David. London – New York, 2003. (Themes & Movements) 217. (Perenyei Monika fordítása)

¹⁷ Tagg, John: *A Legal Reality. The Photograph as Property in Law*. In: Uő: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. New York, 2007. 103–116.

lajdonlásában és a szerzőség jogi szabályozásában az operátoron, a szerzőn (mai szemmel esetenként az elkövetőn) kívül megjelenik a kép modellje vagy elszenvetője és a nézője, fogyasztója is, bár a 19. században és a századfordulón ők inkább a közmorál védelmében felhozott érvként. A jog alapvetően a szerzőt védte; és az ezen keresztül érvényesülő tulajdonosi szemlélet, vagyis a privatizálás és a magántulajdon védelmének elsőbbsége a marginalizált társadalmi csoportok tanulmányozásán és dokumentálásán, a kirekesztett és jogfosztott emberek fényképeinek begyűjtésén is megmutatkozik, a későbbi korok nézőiben felmerülő etikai kérdésekkel pedig kiéleződik. A médiaképeken kívül a digitalizálással sorra előkerülő és publikussá váló privát archívumok is kíméletlenül szembesítenek azzal a jogi berendezkedéstől sem független mentalitással, amelyben a felügyeletet és hatalmat gyakorló pozíció összeér a fényképezői pozícióval, s a jogfosztottság állapotába kerülő ember rövid idő alatt a képkészítés gyakorlatának is elszenvetőjévé válhat. A fotografáláson keresztül történő eltárgyasítás és eltulajdonítás jogi támogatottsága, vagyis a kép alanyának és nézőjének kizárása a fényképezés többszereplős „játékából” a jogilag definiálható szerző és terjesztő javára azonban a digitalizálással fordulóponthoz ért. A privát csatornákon is zajló és az államhatárokat akadálytalanul átjáró képterjesztés, valamint a kultúra dialogikussá válásának vele-

járójaként – ahogy a tanár mellett szót kap a diák, a szerző mellett szerepet kap a befogadó – a fényképezés folyamatában is egyre inkább aktív részvevőként gondolunk a kép szereplőire. Megváltozott percepciónk retrospektíve is érvényesül: a méltatlan körülmények közé taszítottságában is a kamerába belenéző ember nem pusztán elszenvetője kínzója dokumentáló eljárásának. A megalázó helyzetekben is

önérzetét a végsőkéig őrző ember a kamerán keresztül ismeretlen nézők százait, ezreit képes megszólítani, az őt ért igazságtalanság ellen legalább az empátia vagy az érzelmi azonosulás szintjén mozgósítani. A digitális világban a kép szereplője és a potenciális nézők közötti tudatosított kapcsolat az operátorral egyenrangúvá avathatja mind a kép alanyát, mind nézőjét (Koronczi Endre, Gyenis Tibor munkái). A fénykép értelmezésének a cselekményesítése, akcióvá alakítása zajlik, ami már Susan Sontagnak az Abu Ghraib-i hírhedt – a hadi tudósításokat is meghekkelő – képekhez írt esszéjéből is kiolvasható: nem az a horrorisztikus, ami a képen látható, hanem az, hogy ezt véghezvitték a kép elkészítéséért.¹⁸ Ariella Azoulay már nem egy önmagában, megváltoztathatatlan zártságában létező bizonyosságként (nem fosszíliaaként) tekint a fényképre, hanem olyasvalamiként, ami bizonyosságot adhat. Teoretikus tézisében az országok és államalakulatok határain átívelő fotótársadalom egyenjogú polgárai vagyunk, s hogy az ehhez társuló jogainkkal mennyire élünk, az az egyéni tudatosulás és önállóság függvénye.¹⁹ Az ellenőrzés és irányítás már nem az exponáló operátor privilégiuma, hiszen a kamera elé álló vagy a kamera tekintetét tűrő alany – a kép terjesztésének, a valamikori nézők várható reakcióinak tudatában – szintén alakítója a képnek, befolyásolhatja annak érzelmeit, tetteket kiváltó hatását. A bizonyosság nem a fénykép, hanem az, hogy a képet előbb-utóbb látni fogják, hogy az – a nézői reakció következtében – működésbe lép, vagy legalábbis léphet.

„Ma már senki sem lehet érintetlen a korábbi fényképektől. Szinte születésünk pillanatától ábrázolások egész enciklopédiája van a fejünkben. Azt hiszem, az én munkám éppen erről szól – tiszteletben tartva azt a tudást, amely minden egyes emberben él saját vizuális létéről és annak jelentéséről, illetve arról, hogy a fotográfia mit is jelent a számára. Mindannyian hordozzuk ezt a hatalmas tudást, ezért munkám során valójában azt próbálom meg

¹⁸ Vö.: Sontag, Susan: *Regarding the Torture of Others*. The New York Times Magazine, May 23, 2004. <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> (letöltve 2013. február 14-én).

¹⁹ Azoulay, Ariella: *The Civil Contract of Photography*. New York, 2008.

elérni, hogy az embereket e két pólus: pusztá, ártatlan önmaguk és a saját magukról, illetve a társadalomról alkotott tudásuk és képük között örökítsem meg. Hogy az emberek érzik, hogy helyénvaló megmutatni és tartani valahogy a testüket. Hogy a pózolás kényelmet vagy kényelmetlenséget jelent-e számukra.”²⁰ (Wolfgang Tillmans)

Ami Tillmans alkotói problematikájának magva, azt a táblakép-fotográfia művelői a fotografikus kép reprezentációs lehetőségeinek kidolgozásával tulajdonképpen elkerülik. A fényképész szerzői pozíciójának jogi megerősítése a hozzáadott és megkérdőjelezhetetlen kreatív munkában gyökerezik. Az alkotói munka azonban nem csupán a fénykép felületi esztétizálásában, egyéniesítésében mutatkozhat meg, sőt, leginkább nem ebben, hanem a hetvenes-nyolcvanas évek dekonstrukciójának és médiumanalitikus elméleti hozadékának az alkotói munkába való integrálásában.

Közhely, hogy a digitális fényképezés eljövételével magában a fényképben mint hitelesítő dokumentumban megrendült a bizalmunk. Erre beszédes, hétköznapi példa az útlevel kiállításának hivatali rutinja. Míg évtizedeken át fotóstúdiókban készített, szabványosított igazolványképet csatoltunk az útlevelkérelmünkhöz, ma jelenlétünkkel tudjuk csak igazolni magunkat, a képet a hivatalban készítik el, s bár az sokkal kevésbé hasonlít rám, mint egy stúdiófénykép, a hitelességét nem a hasonlóság mértéke, hanem a kérelem beadásával egy időben és egy helyen történő fényképezés aktusának és az aláírásomnak a ténye adja. A fénykép bizonyító erejének meggyengülése a 20. századon végigvonuló funkcióihoz képest jelentős változás, ám a médiumot társadalom- és kultúrtörténeti távlataiban vizsgálva kiderül, hogy bizonyító dokumentumként történő alkalmazása sem evidencia; a tudományos kutatásokban és az állami adminisztrációban történő felhasználása során vált azzá az 1900-as évek körül. A bizonyítékként, nyomként, indexként történő értelmezés végigkövethető

a 20. századon, nemcsak gyakorlati, hanem fotóelméleti aspektusból is, hiszen a század elején születő peirce-i szemiotika értelmezői keretét Rosalind Krauss még a hetvenes évek végén újratölti.²¹ A digitális technológia eljövételével az ikon-index-szimbólum szemiotikai mátrixa, bár még ma is felmerül vitaindító szerepben, érezhetően szűknek bizonyul a megváltozott fényképezői szokások és alkotói problematikák lefedésében, illetve nem visz messzire ezek megközelítésében. A fénykép a nyomrögzítésen, az optikailag megragadható jelenségek megragadásán túlmutató módon is alkalmazható. A táblaképfornába illesztett, táblaképként felfogott és kivitelezett fényképek a képi reprezentáció lehetőségeit és funkcióit is átveszik: nem egyszerűen nyomok, hanem a közvetlen láthatóságukban nem érzékelhető valóságsszférákhoz a vizuális tapasztaláson keresztül elvezető, azokat megjelenítő *reprezentációk* is lehetnek.

A táblakép-fotográfiát művelő alkotói gyakorlatoknak önmagukban is széles a spektruma. A kamera elé helyezett látvány megépítésétől és a természeti jelenségek modellezésétől (Sonja Braas, James Casebere, Thomas Demand, Szabó Dezső) a képelemek digitális átrajzolásán, montírozásán keresztül (Jeff Wall, Andreas Gursky) a helyszínek felkutatásáig és előkészítéséig (Dezső Tamás, Candida Höfer, Thomas Struth, Ősz Gábor) és az élő szereplős jelenetek szcenírozásáig (Rineke Dijkstra, Gerhes Gábor, Gyenis Tibor, Riccarda Roggan, Thomas Struth) számos, egyénileg kiértelt, a kép értel-

²⁰ “No-one now can be unconscious of photographs taken before. There is an encyclopedia of representation that is in our heads almost from the day we were born. I think that my work is especially dealing with that—respecting the knowledge that every single person has about his/her visual existence and what that means, and what photography means to him/her. Every one of us carries this huge knowledge around so what I really try to do in my work is photograph people in between these two poles: their pure innocent self and their inescapable knowledge and vision of themselves and society. How people feel that it is appropriate to show and hold their body. How we find comfort and discomfort in posture.” *Interview with Neville Wakefield, 1995.* (extract) In: Verwoert, Jan – Halley, Peter – Matsui, Midori: Wolfgang Tillmans. London, 2002. (Contemporary artists) 122. (Perenyi Monika fordítása)

²¹ Krauss, Rosalind: *Notes on the Index. Seventies Art in America.* Part 1–2. October, 1977. Vol 3. 68–81.; Vol. 4. 58–67. Magyarul: Uő: *Megjegyzések az indexről.* I–II. Ford. Timár Katalin. Ex Symposion, 2000. 32–33. sz. 4–16.

mezését is befolyásoló változata van az alkotói eljárásoknak. A fényképezés képzőművészeti alkalmazásának gazdagsága annak intermediális tartalékaiból, vagyis a különféle médiumokat összekötni képes potenciáljából is fakad. Az alkotói fotóhasználatban a hangsúly már nem az exponálás pillanatán van. A képfelvétel előtti sokrétű és hosszas munkafázisokban pedig egyéb művészeti médiumok és alkotói praxisok tanulságait és fogásait is kamatoztatják. Táblaképek készítése esetében a szervezés, forrásgyűjtés, díszlet- vagy modellépítés, szereplőválogatás, próbák, jelenetrendezés és ismétlődő újrajátszás a filmrendezés gyártási folyamatát idézik. A filmgyártás technológiájából ismert és elsajátított megoldások a képek kidolgozása, a tárgyi forma végiggondolása, vagyis a felvételt követő utómunkálatok során is hasznosulnak. S akárcsak a filmek, a fotografikus táblaképek esetében is elmondható, hogy a képeken végül semmi sem az, vagy senki sem az, aminek és akinek látszik. A képek tüntető vagy sejtetett, és csak a hosszabb nézés során kibontakozó szcenírozási módja a fénykép mint médium konstrukció voltának, a fényképezés kulturális és társadalmi konstruáltságának is a tükrözője. E művek az optikai jelenségeket rögzítő nyomokon túl egy narratívát elindító vagy abba illeszkedő *reprezentációk*. S mivel a képeken látható emberek sok esetben statiszták, akiknek alakítása, szerepe a szerzői instrukciótól is függ (Jeff Wall képei esetében), a képen látható emberek viszonylatában az etikai kérdések feloldódnak a szerzői vízió színrevitele közben. A filmszerű csapatmunkát igénylő alkotómódszer ellenére azonban e képek, akárcsak a szerzői filmek, kizárólag a rendezőszerepbe lépő képzőművészhez köthetők. A költséges és alkotói brandként is működő méretezésnek és tárgyi kivitelezésnek viszont nem csak szerzői jogi velejárói vannak. A korlátozott példányszám és a személyes vizuális tapasztalatra építő, múzeumi teret igénylő installálás a sokszorosítás lehetőségének szab határt, amennyiben a terjeszthető fotómásolatok nem érik, nem érhetik el

a konkrét fotótárgy hatását, az érzékileg megtapasztalható mű jelentésének kibontakozását, megélését. A szerzői nézőpontból és a sajátos, egyénített eljárásból kibontakozó politikum, a képek politikai hatása, a szerzők politikai állásfoglalása abban rejlik, hogy *el-lenáll* a munkaidőnk, az életvitelünk mechanikusságát is fokozó *standardizálás* technikájának, a folyamatosan fejlesztett képalkotó és -közvetítő technológiák funkcióiban felgyorsult, reflektálatlan képfogasztásnak. A fényképet a fizikai realitásunkat dokumentáló nyomként és egyben a reprezentáció eszközeként is a képalkotás szolgálatába állító alkotói gyakorlatban olyan képek jönnek létre, amelyek a fotografikus képben a szabadalmaztatása óta meglévő paradoxonokat nem eldönteni vagy megválaszolni próbálják, hanem inkább érvényesíteni és láthatóvá tenni azokat. A fotografikus képek – éppen felnagyításuk során, a felnagyított felületükön – az el nem dönthető komplexitásuk mibenlétét teszik nyilvánvalóvá a kép előtt tűnődő befogadó számára. A képeknek sem a mechanikus dokumentumértéke, sem a reprezentációs értéke nem kizárólagos, ezek sokkal inkább egymást feltételező adottságok. A fényképek táblaképméretű nagyításban nemcsak saját ambivalenciájukat (mechanikus, illetve alkotói beavatkozás során létrejövő természetüket) tárják fel, de ezen keresztül teret nyitnak a vizuális tapasztalat során formálódó önmegismerésnek, önreflexiónak és az egyéni véleményformálás képességének. E képek befogadásának eszköze és egyben tétje a *tűnődés*ben, a tűnődő befogadásban megélt időtartam visszanyerése. Feltartóztatják, felfüggesztik (arrest, suspense) a pillanatot – akárcsak Jeff Wall képei –, s egy olyan befogadói időélményt élhetünk át, amelyben a képi reprezentáció mozzanatainak visszafejtése során a technikai képalkotó technikáinknak az életünket gyarmatosító, látásmódunkat manipuláló veszélye is tudatosulhat. A vizuális reprezentációk között rést nyitó, a kulturális és történeti folyamatok intervenciójának lehetőségét

hordozó kép azonban nem csak a monokuláris látás geometrikus paradigmájában működő fényképes reprezentáció lehet. A multifokális, több nézőpont felvételére kényszerítő (fény)képtárgyak a fix és merev nézőpont alóli felszabadulás, a magában a fényképben testet öltő domináns képkészítői gyakorlat elleni lázadás eszközei is lehetnek (Esterházy Marcell, Göbölös Luca, Szegedy-Maszák Zoltán).

„Mint művész nem akarom átengedni a reprezentáció mezejét azok számára, akik háttéremberek politikai képviseletében állnak. [...] Mintha a nekrofília állapotában lennénk, a személyes és a társadalmi szinten is [...] Azért éreztem szükségesnek megcsinálni a múzeumi fotókat, mert a sajátos történelmi körülmények között létrejövő műalkotások többsége pusztá fétissé vált – mint a sportolók és a hírességek –, s a munkák hajdani, eredeti inspirációja teljesen feledésbe merült. Ezzel a sorozattal, amely maximum harminc fotóból fog állni, azt akartam elérni, hogy egy állítást fogalmazzak meg az emberábrázolás eredeti folyamatáról, amely engem egy új kép elkészítésének aktusához vezetett, ami bizonyos szempontból nagyon hasonló mechanizmus: a foton látható, műalkotásokat néző látogató olyan entitás, aki egy olyan térben találja magát, amilyenben én is vagyok, amikor a fotó előtt állok. A fotók így megvilágítják a kapcsolatot, az összefüggést, és ki kell billenteniük a nézőket abból a pozícióból, melyben a műalkotásokat pusztá fétistárgyakként kezelik, és elő kell idéz-

*niük a történelmi viszonyrendszerekbe való saját nézői intervenció lehetőségét.”*²² (Thomas Struth)

A tűnődéssel elsajátítható képértői élmény, s ezen keresztül a néző, a befogadó önállósodása Laura Mulvey²³ és Jacques Rancière²⁴ meglátásában is az eligazodás egy lehetséges módja a fotografikus alapú vizuális kultúránkban. Laura Mulvey Alfred Hitchcock *Psychójának* és Roberto Rossellini *Itáliai utazásának* lassított kikockázásán keresztül bontja ki a *tűnődő* (pensive) és a *birtokló* (possessive) néző típusát. Nem kérdés, hogy a filmstillek, a fotografikus képek topográfiáját, a képek térbeli mélységét is bejáró, tűnődő néző messzebb jut a filmek közvetítette élmény megélésében, mint a történet jeleneteit kiragadó és a szereplőkben a sztárkultusz ikonjaiért rajongó, birtokló néző. A filmes reprezentációnak a fényképes alapegységekig történő visszafejtésében feltárul a mozgó- és állóképeknek a filmes vetítés során nehezen vagy soha nem tapasztalható feszültsége. A kimerévítés és az animálás, a feltartóztatás és a mozgás reprezentációi között nyílt résben feltáruló fotográfiai dermedtség, statikusság többletjelentéssel bővíti a filmképeken mozgásban megjelenő tárgyi világot. Rancière jobbára téziséhez választja a képeket, de a *tűnődés* az ő gondolatmenetében is terminussá válik, de nem a nézőnek, hanem magának a képnek, a különféle reprezentációs módokat vegyítő fotografikus képnek a jelzője. Szóhasználatának eredője, akárcsak Mulvey fényképértése Roland Barthes *Világoskamrájában* keresendő. Míg

²² “For my part, as an artist, I don’t want to abandon the field of representation to people who stand for a political availability of background figures. [...] There’s perhaps a particular personal or societal necrophilia at play. [...] I felt a need to make these museum photos, because many works of art, which were created out of particular historical circumstances, have now become mere fetishes, like athletes or celebrities, whereby the original inspiration for these

works is fully obliterated. What I wanted to achieve with this series which will be limited to maybe thirty photographs, is to make a statement about the original process of representing people leading to my act of making a new picture, which is in a certain way a very similar mechanism: the viewer of the works seen in the photo is an instance which finds itself in a space to which I, too, belong when I stand in front of the photo. The photos illuminate the connection

and should lead the viewers away from regarding the works as mere fetish-objects and initiate their own understanding or intervention in historical relationship.” *Interview with Benjamin Buchloh*. In: *Art and Photography*. i. m. (16. j.) 252.

²³ Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London, 2006.

²⁴ Rancière: i. m. (8. j.)

Michael Fried Barthes *punctum* terminusát tartja továbbra is a fényképek befogadói értelmezésében megkerülhetetlennek, amely a képbe a szerzői intención kívül bekerülő részleten keresztül az alkotói szándék kríziseként is értelmezhető, addig Mulvey és Rancière, a szerző kiemelt pozíciójától ellépve, a barthes-i stúdiumnak a nézőre és a képre átcúsztatott, a tűnődő nézés során kibomló élményére helyezi a hangsúlyt. Egészen más, az izraeli–palesztin konfliktusnak a médiában terjesztett és a katonaság és a civil lakosság privát képeit is megismerő képi corpusából indul ki Azoulay, ám a fénykép értelmezői szemléletében ő is a pillantásról a nézésre váltó befogadói tekintetet és hozzáállást tartja járható útnak.²⁵

A fényképek, a fotografikus művek reprezentációs módjainak szétszalazásában, a tűnődés során előálló felismerések megtörténésében nem megspórolható a festészet területén szinte magától értetődő, kritikai szemléletet is hordozó mediális reflexió, mind alkotói, mind befogadói részről. A nagyméretű, léptékeiben a reklámképekkel rivalizáló képzőművészeti fotóalkalmazás éppen a mediális reflexióval hitelesítheti önmagát, ezáltal szabadulhat meg az üres, pusztán a financiális és technológiai forrásoktól függő méretezés kritikájától. Lehet, hogy a fényképezés és a fényképek dekonstruálását óhajtó retorika kifulladt, ahogy Jeff Wall sugallja, viszont nem tűnt el nyomtalanul, hanem beépült a különféle képalkotási eljárásokba, a vizuális tapasztalat során érzékelhető, a személyes befogadás során visszafejthető

alkotói kivitelezésbe, ahogy ez például a technikai képek megkonstruáltságát is felmutató, a dokumentatív és ábrázoló típusú reprezentációkat vegyítő alkotói fotóhasználatból ki is derül. Ugyanakkor nemcsak a fotográfia médiumát lehet a világunkat elemző megközelítésben alkalmazni, hanem továbbra is releváns magának a technikai képnek a mediális elemzése; vagyis az analitikus alkotói fotóhasználatok továbbra is csatornát nyitnak a társadalom- és kultúratudományokban is eleven kérdések felé. A *művészi techné*, az elgondolások különféle anyagokon keresztüli átvitelének a fizikai realitásba horgonyzott gyakorlatai miatt a produkción érzékelhetővé válnak a képalkotó apparátusok technikai feltételeinek azon sajátosságai, amelyek a hétköznapi, piacosított fotóhasználatban már kikerültek látóterünkől.

Eperjesi Ágnesnek a fotografikus kép határait feszegető munkáiban éppen ezek a fényképezési eljárásához nagyon is hozzátartozó, jobbára azonban csak a „névtelen” laboránsok által jól ismert szakaszai, majd gépekre bízott munkafázisai (mint a filmes fényképezés láten-ciaperiódusa, a hívás, vagy a negatív–pozitív átfordítás) válnak láthatóvá, vagyis képpé. A napi rutin sodrásában használjuk ugyan, de kevésbé tudatosítjuk a digitális

²⁵ Azoulay: i. m. (19. j.) 14.

fényképezéssel megjelenő új funkcióknak a képekhez való viszonyunkban elindított, messzeható változásait. Szegedy-Maszák Zoltánnak az alkotói praxisból következő, oly egyszerűnek tűnő megjegyzése nagyon is felkavaró:

„A többszöri expozíció digitális eszközökkel kizárólag programok, algoritmusok segítségével szimulálható, mert az érzékelők kifejtésekor a gyártók arra törekcsenek, hogy azok minél gyorsabban töröljék az előzőleg mért értékeket, s a lehető leghamarabb tiszta lappal álljanak készen újabb képek készítésére. [...] Felvétel van és törlés vagy tárolás.”²⁶ (Szegedy-Maszák Zoltán)

Vagyis a filmes fényképezés hétköznapi használatból történő kivonulásával lassan elvesznek, illetve nem gyarapodnak tovább azok a képtárgyaink, amelyek az anyag emlékezetével is bírnak. Gyorsan készített és közzétett fényképeink pedig halmozódnak és keringenek a cyber-tér örökkévalóságában. A digitális technológiával járó

gyors elkészítés, megosztás és alakíthatóság számtalan lehetőséget tartogat, ahogy a különböző technikai eljárások hibridizálása is. Témánknál maradva, éppen a színes, táblaképméretű nagyítások kivitelezése is csak digitális technológiával oldható meg. Ugyanakkor az alkotói gyakorlatokban a manuálisan elvégzett munkafolyamatok és a személyes döntések teret adnak a különféle mediális sajátosságok előtérbe helyezésének, megmutatásának, nem kevésbé a standardizálás elkerülésének. Lehet, hogy míg századokkal ezelőtt a kézműves tevékenység a szabad művészetekbe való bekerülésért, a szellemi tevékenység rangjáért, a társadalmi intézmények gyámkodása alóli emancipációért küzdött, ma az anyag törvényszerűségeibe kötött *művészi techné* az önigazolásra kényszerített képzőművészet folytonosan számonkért társadalmi hasznosságának záloga?

²⁶ Részlet Szegedy-Maszák Zoltán *Mit jelent fényképezni?* című sorozatához adott műleírásából.